Faire corps avec la « nation » en Irlande du Nord : violence et réconciliation dans quatre pièces d'Owen McCafferty

The Waiting List (1994), Mojo Mickybo (1998), Quietly (2012) et Fire Below (2017)

How to Form One Body with the “Nation” in Northern Ireland: Violence and Reconciliation in Four Plays by Owen McCafferty: The Waiting List (1994), Mojo Mickybo (1998), Quietly (2012) and Fire Below (2017)

Brigitte Bastiat

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/6876>

DOI : 10.4000/itineraires.6876

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Référence électronique

Brigitte Bastiat, « Faire corps avec la « nation » en Irlande du Nord : violence et réconciliation dans quatre pièces d'Owen McCafferty », *Itinéraires* [En ligne], 2019-2 et 3 | 2019, mis en ligne le 13 décembre 2019, consulté le 15 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/6876> ; DOI : 10.4000/itineraires.6876

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2019.

Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Faire corps avec la « nation » en Irlande du Nord : violence et réconciliation dans quatre pièces d'Owen McCafferty

The Waiting List (1994), Mojo Mickybo (1998), Quietly (2012) et Fire Below (2017)

How to Form One Body with the “Nation” in Northern Ireland: Violence and Reconciliation in Four Plays by Owen McCafferty: The Waiting List (1994), Mojo Mickybo (1998), Quietly (2012) and Fire Below (2017)

Brigitte Bastiat

Introduction

- 1 Publiées et jouées entre 1994 et 2017, ces quatre pièces du dramaturge de Belfast Owen McCafferty montrent des hommes aux prises avec la violence symbolique et physique de l'État et des paramilitaires de tous bords, ainsi que leurs tentatives pour construire malgré tout des identités et des relations transgressant celles qui leur sont assignées par la « nation¹ », la religion, la politique, l'histoire ou la tradition. On y trouve tour à tour des corps masculins tendus, apeurés, libérés, alcoolisés, meurtris ou maîtrisés. Ces expressions de masculinités changent-elles en fonction du temps et de l'histoire politique et sociale ? Ou résistent-elles à des formes de masculinités se voulant hégémoniques ?

Contexte historique et politique de la « nation » irlandaise

Il n'y a jamais eu la moindre trace d'État-nation sur cette île. Et il n'y en aura jamais. Il y a eu des fiefs sans importance, des provinces gaéliques, des territoires claniques, des colonies tribales – tous engagés dans un flux perpétuel de calomnies et de massacres. Un seul type d'allégeance a réussi à unir la majorité d'entre eux : l'allégeance à la Couronne britannique².
(Parker 2000 : 46)

- 2 C'est ce que Stuart Parker, dans sa pièce *Northern Star* publiée en 1984, fait dire à l'un de ses personnages (le Capitaine), lors de la rébellion de 1798, lors de laquelle des protestants et des catholiques unifiés dans l'organisation « United Irishmen³ », tentèrent de renverser la domination britannique. Cette réplique assez provocatrice est-elle toujours d'actualité dans la République d'Irlande et en Irlande du Nord ? L'unité nationale l'emporte-t-elle sur la division et les querelles, qui sont parfois vues de manière un peu réductrice, comme claniques, voire tribales ou « ethniques⁴ » ?
- 3 Comme dans de nombreux pays, la nation irlandaise a été construite par des discours et des représentations symboliques liés au genre avec une répartition quasi immuable. Dans la mythologie irlandaise, les héros physiques sont masculins, tels que Cuchulainn ou Finn McCool (Price 2008 : 22) ; les allégories quant à elles, sont féminines (statues, peintures, poésies), telle la forme poétique du « Aisling », où l'Irlande est figurée dans un rêve prémonitoire comme une femme qui attend son sauveteur face à la brutalité des Anglais (O'Donoghue 2012). La littérature irlandaise contient également de nombreuses références à « Mother Ireland », la mère-patrie souffrante que l'homme doit défendre et protéger (Boland 1995 : 66). De 1922 à 1937, l'Irlande fut un État libre (Irish Free State) puis devint « Eire » (1937) et enfin République en 1949. Elle a à sa tête depuis le 14 juin 2017, un Premier ministre d'origine indienne et ouvertement homosexuel⁵, fait intéressant pour un pays traditionnellement catholique, bien qu'engagé dans un processus de sécularisation depuis de nombreuses années (Brennan 1998) et qui montre une évolution importante de la société⁶. Le peuple irlandais, qui s'est longtemps pensé blanc, chrétien et hétérosexuel a donc un homosexuel à la peau mate, né d'un père hindou et d'une mère catholique, pour faire corps avec la nation et la représenter dans le monde. Il est également intéressant de constater que Leo Varadkar est issu par son père d'un peuple lui aussi colonisé par la Grande-Bretagne, qui a essentialisé l'Inde en efféminant les Orientaux, comme l'a bien montré Edward Said dans son ouvrage *Orientalism* (1978). Par conséquent, la résistance à une puissance dite « coloniale⁷ » inclut souvent une reconstruction virile du colonisé ; mais, de manière surprenante, celle-ci peut parfois prendre la forme d'une appropriation d'aspects clés du colonisateur, aspects représentant aussi le masculin pour le colonisé. C'est ce qui s'est passé pour le rugby en Irlande. Aux côtés des autres sports gaéliques, tels que le football gaélique ou le hurling⁸, encouragés pour se différencier des colonisateurs à la fin du XIX^e siècle, ce sport britannique occupe néanmoins une très grande place dans le pays et le « fighting spirit » viriliste des rugbymen, qui n'est pas pour autant une notion uniquement irlandaise, en est venu à représenter une nation

combattante, jamais vaincue à leurs propres yeux, à ceux de leurs supporters et de leurs adversaires. Toutefois, l'élection de Leo Varadkar dans la République irlandaise est donc une occasion inédite pour les Irlandais-es de dialoguer avec l'idée chère à Todd W. Reeser selon laquelle la masculinité est un concept fluide, ce qui se traduit par le fait que « la nation crée la masculinité en même temps que la masculinité crée la nation » (Reeser 2010 : 178)⁹. Dès lors, quel type de masculinité ce Premier ministre va-t-il mettre en avant ? Va-t-il permettre de remettre en cause le conservatisme et de modifier la représentation de la nation (en tout cas dans la République d'Irlande) ?

- 4 L'Irlande du Nord peine à trouver une cohésion et une identité « nationale » ou plutôt « régionale » commune, en particulier depuis le conflit nord-irlandais (1969-1998) qui a fait environ 3 500 morts¹⁰, avec d'un côté les loyalistes protestants qui veulent conserver l'union avec le Royaume-Uni, et de l'autre, les républicains catholiques qui souhaitent la séparation d'avec celui-ci et la réunification de l'île divisée depuis 1921. À la fin des années 1980, la République au sud a connu un miracle économique puis une période de prospérité sans précédent, qui lui a valu le surnom de « Celtic Tiger » (Tigre celtique) du milieu des années 1990 au milieu des années 2000 et qui a fait revenir certains émigrés irlandais vers leur terre natale et provoqué en même temps une vague d'immigration (Central Statistics Office 2003). Parallèlement, l'Irlande du Nord s'est engagée dans un processus de paix consolidé par l'accord de Belfast signé en 1998. Cette période de stabilité économique et politique s'est accompagnée d'une transformation de l'identité irlandaise poussée par des forces économiques, sociales et sociétales, par exemple, les mouvements féministes et *queer* (O'Toole 2017). À partir de 2007, l'Irlande a subi de plein fouet la crise financière, avec un taux de chômage atteignant au sud jusqu'à 15 % en 2012 (Plecher 2019), ainsi que des problèmes de drogue accrus et le redémarrage de l'émigration. Par ailleurs, le rôle de l'Église catholique a été encore plus remis en question, suite aux innombrables scandales de pédophilie dévoilés par le « Ryan Report » en 2009, qui examine les cas d'abus sexuels d'enfants depuis 1936, et en 2013, le « McAleese Report » a révélé l'implication et la responsabilité de l'État irlandais dans l'incarcération de mères-célibataires dans les blanchisseries Magdalene entre 1922 et 1996, date de leur fermeture.
- 5 En Irlande du Nord, depuis la paix, quelques jeunes hommes, en particulier de la classe ouvrière, ont cependant le sentiment d'avoir « raté quelque chose », de n'avoir pas connu l'esprit de camaraderie et de lutte présent dans les groupes paramilitaires (Parr 2017 : 215). Ils traînent une identité frustrée dans les quartiers catholiques et protestants de Belfast. Dans la pièce *As the Beast Sleeps*, publiée trois ans après l'accord de Belfast, un des personnages loyalistes de Gary Mitchell déclare : « Rien à foutre de la politique, des discours, de toute cette merde... Les cathos nous détestent et on les déteste. C'est comme ça et c'est comme ça que ça va rester¹¹ » (Mitchell 2001 : 81). Une phrase prémonitoire ? En 2016, le Brexit a de nouveau divisé la province ; de plus, depuis la mort de Martin McGuinness, vice-premier ministre républicain, et un scandale lié à l'écologie impliquant la co-Première ministre unioniste Arlene Foster (2016-2017), le gouvernement de Stormont n'arrive pas à reconstituer la coalition entre partis républicains et unionistes pour siéger ensemble à Belfast, comme l'accord de Belfast de 1998 le stipule. Le gouvernement britannique a beau les pousser à obtenir une coalition et agiter une vague menace de gestion directe¹² depuis 2017, le dialogue reste ouvert mais extrêmement difficile, achoppant notamment sur des questions d'égalité de traitement de la langue irlandaise parlée par les catholiques et une version de l'anglais appelée « Ulster-Scots » parlée par les protestants¹³, mais surtout de la

frontière entre le Nord et la République. Mais pour Connal Parr, qui cite le dramaturge Owen McCafferty, il ne faut pas se renfermer dans le passé et il faudrait plutôt tenter de créer quelque chose de nouveau (Parr 2017 : 263).

Théâtre contemporain irlandais

- 6 À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, le mouvement de « renaissance irlandaise » (Irish Revival) met la culture au centre de son projet nationaliste. Grâce à la GAA (Gaelic Athletic Association, 1884), les sports gaéliques (gaelic football, hurling), offrent un modèle de virilité positif et irlandais face aux sports coloniaux britanniques comme le football ou le rugby, pourtant populaires. La langue irlandaise est remise à l'honneur et le théâtre en est un des vecteurs. Plus largement, le théâtre de langue anglaise est au cœur de la fabrication du mythe nationaliste irlandais avec la fondation par W.B. Yeats et Lady Gregory en 1904 du théâtre national de l'Abbey Theatre à Dublin ; ce théâtre a cependant souvent tenté d'éliminer de la scène les textes défiant une vision hégémonique de l'État¹⁴. De nos jours, le théâtre irlandais reflète une nouvelle société, très éloignée de l'idéologie plus ancienne d'un pays rural, pur, athlétique et où la place de la femme est à la maison, prônée par son premier président de la République Eamon de Valera et ancrée dans la Constitution de 1937¹⁵. Dans ce théâtre, on trouve pêle-mêle des thèmes abordant la violence, la mémoire, l'histoire, la politique, les mythes fondateurs de la nation, la pauvreté, la solitude, la construction des genres masculin et féminin, l'homosexualité, les familles dysfonctionnelles, la religion étouffante, la rédemption, l'amour et l'amitié. Le style d'auteurs tels que Martin McDonagh, emprunte très souvent à l'humour noir, au théâtre dit « in-yeer-face » ou « dans la gueule », genre provocateur et parfois choquant apparu en Grande-Bretagne dans les années 1990 et dont Sarah Kane (1971-1999) est une des représentantes. Ce théâtre se caractérise également par un grand intérêt pour la langue, par le désir d'avoir un idiome distinct de l'anglais standard, en ayant parfois recours à des dialectes et des argots régionaux (Midlands, Cork, Dublin) pour jouer avec leurs sonorités et expressions colorées, affirmant ainsi une identité différente de celle de la Grande-Bretagne.
- 7 Depuis 1921 dans les six comtés du Nord, le théâtre a principalement représenté la réalité tragique du conflit (1969-1998) opposant catholiques nationalistes et protestants unionistes. Le dramaturge de Belfast Owen McCafferty a publié une vingtaine de pièces depuis ses débuts dans les années 1990. Contrairement à d'autres auteurs du Nord, telles que Anne Devlin ou Marie Jones, on ne peut pas classer McCafferty exclusivement dans les auteurs de « Troubles Drama » ou théâtre des « Troubles¹⁶ ». Et en effet, il dit lui-même qu'il n'écrit ni sur les Troubles ni sur Belfast, mais que beaucoup de ses pièces se passent à Belfast, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Dans les textes où il évoque le conflit, il s'intéresse davantage aux conséquences de la violence sur les individus qu'aux raisons idéologiques de celle-ci ; pour lui, le personnel semble plus important que le politique¹⁷. Une autre caractéristique de son travail est qu'il n'est pas dogmatique, n'explique pas l'origine de la violence, ne nomme pas toujours explicitement qui est protestant ou qui est catholique, ne propose pas de solution globale, mais insiste sur les relations interpersonnelles comme vecteurs de transformation des mentalités et de la société. En général, il donne la parole à des gens ordinaires, surtout des hommes, qui souffrent de solitude, d'alcoolisme, de manque de

communication ou d'amour. Ses personnages viennent de milieux modestes et s'expriment dans une langue belfastoise énergique, haute en couleur, argotique, voire grossière, mais malgré tout poétique et parfois très drôle ; leur simplicité n'empêche jamais la profondeur ni de leurs sentiments ni de leurs conversations, comme le montrent les extraits cités plus loin.

Les corps masculins dans les pièces d'Owen McCafferty

- 8 Dans son ouvrage novateur de 1995, R.W. Connell énonce les désormais célèbres quatre modèles de masculinité à l'œuvre dans la culture occidentale, à savoir hégémonique, subordonné, complice et marginal. Quinze ans plus tard, Todd W. Reeser part de ces modèles et montre que les hommes ne constituent pas une catégorie d'humains stable et monolithique qui auraient un pouvoir hégémonique de façon permanente, mais qu'ils se meuvent de l'un à l'autre suivant les situations et les moments. Pour cet auteur, il s'agit de se concentrer sur « la fluidité ou l'instabilité de ces relations, ou sur les fêlures et les fissures dans ces relations et sur les tentatives réussies ou pas de l'hégémonie à cacher sa domination¹⁸ » (Reeser 2010 : 14). Comme il l'écrit :

Je me concentre aussi sur les manières dont un homme oscille entre diverses relations de masculinité, sur sa façon de ne jamais être vraiment dans une seule position dans quelque relation qu'elle soit, mais souvent dans un entre-deux¹⁹.
(Reeser 2010 : 14)

Les quatre pièces que j'ai choisi de discuter ici ont été écrites par une personne qui vivait à Belfast pendant les « Troubles » et sont directement en rapport avec cette période, ce qui n'est pas le cas d'autres œuvres de cet auteur. Elles montrent effectivement des corps d'hommes qui oscillent entre différentes attitudes à l'intérieur même des pièces et de l'une à l'autre au fil du temps. Ainsi, elles passent de la représentation d'un corps d'homme se sentant traqué, barricadé au fond d'un couloir dans *The Waiting List* (1994) à une pièce où des corps d'enfants jouent et se battent dans *Mojo Mickybo* (1998), puis à des corps d'hommes statiques et tendus dans *Quietly* (2012), et finalement à des corps d'hommes (et de femmes) qui font la fête dans *Fire Below* (2017).

Le corps empêché

- 9 *The Waiting List* (McCafferty 1994) revisite l'époque sombre des « Troubles » en Irlande du Nord et a été publiée en 1994, quelques mois avant le premier cessez-le-feu de l'IRA et des paramilitaires loyalistes. Vivant dans un quartier d'interfaces²⁰, le personnage unique de la pièce, catholique, soupçonne fortement des paramilitaires loyalistes protestants de l'avoir mis sur leur liste d'hommes à abattre. Il se remémore les événements qui auraient pu les amener à le considérer comme un ennemi. À la fin de la pièce, il finit par ne plus être très sûr de qui veut l'abattre des loyalistes ou des républicains, son appartenance à une communauté ne le protégeant pas forcément de l'une ou de l'autre. En effet, proche de la folie et confus dans ses réflexions, il réveille ses souvenirs de jeunesse et finit par exhumer une pensée liée à un amour avec une jeune fille protestante ayant été assimilé à l'époque (à la fin des années 1970) à un comportement antisocial par des républicains purs et durs qui semblaient surveiller et

contrôler tout le monde, y compris la sexualité, comme l'indiquent les citations suivantes : « on nous a dit que tu voyais une orangiste – s'il te plaît arrête cette activité antisociale » et quelques lignes plus loin : « mets ton pays avant ta bite ou on te passera à tabac²¹ » (McCafferty 1994 : 57). On notera ici le changement de registre dans la syntaxe et le lexique, ainsi que l'absence de majuscules et l'utilisation des tirets à la place d'une ponctuation classique, donnant un rythme saccadé et rapide à la phrase, éléments qui caractérisent le travail de McCafferty. On frémit à l'idée qu'un jeune homme catholique ait pu être accusé de trahison à la cause et ait été menacé d'être battu pour avoir flirté avec une protestante²². Le monologue se termine sur un sentiment de malaise où le protagoniste déclare : « c'est ma communauté – mais en fait non – je ne me sens pas à l'aise ici – opprimé toute ma vie – doux Jésus quel gâchis – et maintenant il y a une liste²³ » (McCafferty 1994 : 62). Aucun sentiment réel d'appartenance « nationale » ou communautaire dans cette pièce, mais une peur omniprésente rendue tangible par la seule didascalie indiquant la déambulation nocturne d'un homme angoissé dans un hall d'entrée étroit. Le personnage de la pièce est terrorisé par la menace de mort qui pèse sur lui et qui pourrait aussi bien émaner de gangsters que de paramilitaires. Ce sont principalement les sentiments de peur et d'absurdité du sectarisme, quel qu'il soit, menant à une forme de paranoïa, qui sont explorés ici par l'auteur, même si le contexte en est bien évidemment le conflit nord-irlandais.

- 10 Dans *Mojo Mickybo* (1998), Owen McCafferty met en scène deux petits garçons d'une dizaine d'années vivant dans deux quartiers populaires de Belfast au début des années 1970, c'est-à-dire au début du conflit, et il nous donne à voir la construction de leur identité et leur rapport à leur communauté sur plusieurs niveaux. La place du cinéma est déterminante dans l'élaboration de l'identité masculine des protagonistes. En effet, fascinés par le western américain de 1969 *Butch Cassidy and the Sundance Kid*²⁴, dont ils connaissent des passages par cœur, ils cherchent à construire une amitié solide et à échapper à leur propre région nord-irlandaise. Ce film fonctionne comme un mythe moderne en ce qu'il contribue à l'élaboration d'une culture commune que leur pays ne leur fournit pas.
- 11 Dans la pièce, ils sont vite conscients d'appartenir à deux communautés antagonistes, et ceci apparaît au début lorsque Mickybo pose la question « t'es d'où » (« where ya from »), à Mojo ; celui-ci répond « du haut de la rue – et toi t'es d'où » (« up the road – where you from »), à quoi Mickybo répond à son tour « de l'autre côté du pont » (« over the bridge ») (McCafferty [1998] 2013 : 109). Les enfants ont la cartographie de la ville en tête et la mention du pont indique immédiatement les territoires interdits, à quelle communauté et à quelle partie de la « nation » ils appartiennent. Même s'ils ne veulent pas laisser le monde des adultes interférer avec leur amitié naissante, à la fin de la pièce, la tragédie frappe de plein fouet les enfants. En revenant d'une excursion dans un comté voisin, ils découvrent que le père de Mickybo a été assassiné par des membres de la communauté protestante de Mojo. Cet événement catalyse la remise en question de leur amitié et détermine le retour et l'enfermement de chacun des garçons dans sa communauté d'origine. Bien qu'il répugne à le faire, Mickybo va être forcé par des garçons catholiques plus âgés de traiter d'« enfoiré d'orangiste » (« orange bastard »), donc de protestant, un Mojo pacifiste et interloqué, et de se battre avec lui. Ils ne réussissent donc pas à construire une identité masculine hors du contexte socio-politique de Belfast et doivent se soumettre tous deux à la loi sectaire de garçons plus

âgés et des adultes. Ils subissent également la loi des oppositions binaires imposée par Hollywood avec ses bons (« goodies ») et ses méchants (« baddies »)²⁵. Mojo devient soudain un « baddie » pour Mickybo, qui a besoin de blâmer quelqu'un, puis celui-ci se range dans les « goodies » car son père est mort assassiné. D'une manière un peu généralisante, on pourrait dire qu'il endosse ainsi un stéréotype familial des républicains, celui de la victime de l'oppression britannique/protestante.

- 12 Faisant écho à *Mojo Mickybo*, *Quietly* (2012) est un texte à trois personnages où le protestant Ian et le catholique Jimmy, qui ont vécu chacun de leur côté le conflit de manière dramatique, tentent d'amorcer un dialogue et un rapprochement sous l'œil du barman polonais Robert. Quatorze ans séparent les deux pièces, mais *Quietly* semble commencer là où finit *Mojo Mickybo*, puisqu'à 16 ans en 1974, Ian a posé une bombe qui a tué le père de Jimmy.
- 13 Ici, les émotions sont viscérales et la tension palpable grâce aux silences subtils des acteurs et à leur performance très physique²⁶. L'âge et la maturité ont bien sûr une influence sur la maîtrise du corps, et dans cette pièce, les corps sont retenus et contrôlés, alors que dans *Mojo Mickybo*, ils sont déchaînés et exubérants, tout simplement parce que Ian et Jimmy ont 52 ans tandis que Mojo et Mickybo n'en ont que 10. Par ailleurs, on peut noter que *Mojo Mickybo* commence pacifiquement et se termine par une bagarre, car la pièce se situe au début des années 1970 (début du conflit), alors que *Quietly* commence par un coup de tête et se termine par une poignée de mains puisqu'elle a été publiée en 2012, après la signature de l'accord de Belfast. Ian explique son acte terrible par sa jeunesse, les codes du machisme et l'acceptation par les pairs, plutôt que par un engagement politique :

j'avais seize ans – j'ai pas été recruté par un ado de seize ans mais par des hommes – des adultes – on m'avait appris à faire confiance à ces hommes – quand ils m'ont recruté c'était comme si ces hommes étaient venus en personne me donner une identité – et que maintenant mon identité commandait automatiquement le respect – c'était la guerre et on se battait pour son pays²⁷. (McCafferty 2012 : 36)

Le jeune Ian, faible et ignorant, est manipulé par des hommes plus âgés, qui sont eux-mêmes aux ordres d'autres hommes plus élevés dans la hiérarchie paramilitaire loyaliste. Son acte est lâche mais il est flatté. Il sait qu'il risque sa vie ou de finir ses jours en prison. Il a peur et hésite, mais en devenant un meurtrier, il appartiendra à un groupe d'hommes qu'il admire et qui semblent le respecter. À seize ans, il est comme suspendu dans un espace inconfortable, tiraillé entre la frayeur, le désir de gloire et de faire corps avec les loyalistes. Comme le dit Reeser, il « oscille entre diverses relations à la masculinité » (voir citation plus haut) : la crainte de la guerre et l'envie d'être un héros respecté. Toutefois, même si la citation de la pièce ci-dessus montre que pour les hommes de Belfast, il y a une lutte incessante entre un comportement masculin normatif et acceptable dans leur communauté et le désir de s'y soustraire, ce récit ne signale pas pour autant une critique radicale ou un changement dans l'ordre genré. Ian avoue d'ailleurs plus tard qu'il a eu une femme comme récompense de son acte de lanceur de bombe. Les autres hommes plus âgés contrôlent le corps de certaines femmes, leur disent de participer à l'effort de guerre loyaliste, de « faire leur part » (« were doin their bit » – McCafferty 2012 : 45) et dans cette pièce, elles sont offertes comme trophées de guerre.

- 14 Dans ces quatre pièces, le corps est aussi tout simplement empêché de vivre. Dans *Mojo Mickybo*, *Quietly* et *Fire Below*, McCafferty évoque même des scènes effroyables de

bombardements causés par les idéologies nationaliste et loyaliste où les corps des victimes hommes, femmes et enfants sont disloqués et déchiquetés²⁸.

Le corps moqué

- 15 Appartenir totalement à sa communauté, c'est épouser l'une ou l'autre cause, se soumettre à cette autorité hégémonique ; s'y soustraire, c'est se marginaliser, voire se mettre en danger. C'est pourquoi les personnages masculins de McCafferty hésitent souvent entre une attitude de peur et de bravade, quand ils évoquent les loyalistes et les nationalistes, leur idéologie et leur violence, et se retrouvent dans « l'entre-deux » décrit par Reeser. Quand ils défient l'hégémonie, l'humour noir est présent ; par exemple, dans *The Waiting List*, le monologue débute ainsi : « ils ont une liste – une liste de courses pour les cathos, les papistes nationalistes les catholiques républicains pan-nationalistes²⁹ » (McCafferty 1994 : 53). L'auteur compare la liste de personnes à abattre à une liste de courses dans laquelle les catholiques sont assimilés à différentes marques d'une même denrée périssable. Plus loin, un loyaliste est décrit comme une personne au style mafieux, portant des lunettes noires, avec une bedaine, des bijoux en or clinquants, une grosse femme et des gamins morveux³⁰ (McCafferty 1994 : 53). Et cet adulte, à la fois menaçant et ridicule, peut avoir été encouragé à la violence par sa mère quand il était plus jeune : « cheveux jusqu'au cul, jeans lui rentrant dedans et des bottes qui brillent cirées quatre fois par jour par sa mère qui l'aime³¹ » (McCafferty 1994 : 54). La pièce insiste aussi sur les aspects simplistes et rudimentaires de la « théorie » républicaine enseignée en trois étapes aux aspirants de l'IRA et tourne en dérision la dimension « virile » de ce dressage des corps :

étape un – ceci est une arme voici comment on nettoie une arme voici comment on cache une arme – étape deux – quand on est poursuivi alors qu'on porte une arme tomber sur le sol faire la pirouette cul par-dessus couilles se mettre debout et affronter l'ennemi – étape trois – uniformes de scout et exercices – marcher au pas marcher au pas marcher au pas gauche droite gauche droite tourner à gauche tourner à droite attention repos pétez rotez crachez grattez-vous les roubignolles – le tout en irlandais³². (McCafferty 1994 : 58)

La discipline fabrique des corps dociles et cet extrait comique correspond assez bien aux trois étapes mentionnées par Foucault dans *Surveiller et punir* (Foucault 1975), à savoir : les gestes (le maniement des armes, la marche au pas), l'imposition du pouvoir par ces gestes (la personne est fouillée dans son comportement : faire ci ou ça), la construction d'un espace mental avec des règles de soumission qui vont s'imposer aux hommes (c'est ça un vrai homme).

- 16 Dans les pièces de McCafferty, même les victimes sont parfois moquées. Dans *The Waiting List*, le protagoniste apeuré est simplement vêtu d'un pyjama, un vêtement indiquant sa fragilité par rapport aux hommes armés qui lui en veulent, mais aussi le ridicule de la situation. Il va encore plus loin dans l'humour noir en le mêlant à l'humour enfantin dans *Mojo Mickybo*. Par exemple, Mojo raconte qu'un jeune garçon de son école a eu une jambe arrachée dans une explosion mais que son pantalon était resté sur lui, ce à quoi Mickybo réplique que si on retrouvait sa jambe, on pourrait se la faire coudre en plus sur son pantalon pour avoir trois jambes, et qu'ainsi on pourrait dribbler avec le ballon pour toujours (McCafferty 2013 : 133).
- 17 Au début de *Quietly*, Jimmy et Robert regardent vaguement à la télé un match de qualification à la coupe du monde de football entre l'Irlande du Nord et la Pologne. Ce

match fonctionne comme une métaphore du conflit avec la représentation des nations, leur ego, leur nullité à jouer ensemble, à s'organiser pour marquer des buts. Jimmy et Robert commentent de manière sarcastique leurs efforts physiques inutiles, dénués de talent et de beauté ; les footballeurs courent en tous sens comme « des poules sans tête » (« headless chickens » – McCafferty 2012 : 15). Puis, Jimmy dit à Robert qu'il attend quelqu'un et qu'il y aura peut-être quelques cris, ce à quoi Robert réplique que « crier est un sport national ici » car « tout le monde veut se faire entendre en même temps³³ » (McCafferty 2012 : 16) lui répond Jimmy de manière sarcastique, soulignant la force de cette habitude qui trahit également l'obstination et la stupidité.

Le corps résistant

- 18 Dans *Mojo Mickybo*, les protagonistes résistent à la « nation » qu'on veut leur imposer en vivant dans leur propre nation imaginaire ; ils ne veulent pas exclure, ils ne veulent pas choisir un camp, ils se choisissent l'un l'autre. Le film qu'ils admirent, *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, renvoie au XIX^e siècle américain, et aux figures de hors-la-loi que sont Butch et Sundance. Il montre aux enfants de Belfast que l'amitié permet de tout faire et de surmonter (presque) toutes les épreuves ensemble, y compris de s'affranchir des lois des adultes. C'est aussi par la solidarité que Butch et Sundance se définissent, non pas par une confession ou une appartenance communautaire quelconque : les héros du film donnent donc aux enfants la possibilité de rêver d'une amitié possible au-delà des confessions religieuses. Pour un temps, ils parviennent même à forger une « identité hybride », pour reprendre l'expression de Homi Bhabha (1994), empruntant moins à leurs différences qu'à leur culture commune urbaine de petits durs de Belfast et au mythe de Butch et Sundance qui les déplace vers un ailleurs géographique et fictif. Ils peuvent ainsi échapper à la communauté et à la catégorie sociale à laquelle ils appartiennent par la naissance.
- 19 Dans cette pièce, les enfants vivent dans l'imaginaire et l'innocence et se rêvent en héros. Ils jouent aux cow-boys, se lancent des défis, s'entraident contre les bandes rivales du quartier. Le spectateur est entraîné dans un tourbillon de jeux, d'activités plus ou moins dangereuses, de langage enfantin, souvent cru et argotique pour se démarquer des adultes. Comme l'illustre la citation ci-dessous, le langage joue un rôle important dans la construction de la masculinité car il permet de se mesurer à l'autre, de le défier, de le séduire. Un garçon, qui plus est d'un quartier populaire, doit savoir jurer et jouer avec le langage de manière amusante et percutante (Sohn 2015). Mais le travail de l'auteur sur la langue fait qu'il s'agit d'un usage non ordinaire du langage ordinaire. L'auteur crée une langue qui nous plonge dans le monde de l'enfance grâce à l'inventivité souvent poétique et drolatique des répliques. En utilisant un langage urbain particulièrement innovant, riche, argotique et coloré, Owen McCafferty crée pour ses personnages un univers poétique sur mesure. Dès la première page de la pièce, lors de la rencontre entre Mojo et Mickybo, l'argot s'impose :

MOJO si barney batt' les burnes t'attrape ce sera toi la tête d'oignon
 MICKYBO s'il m'emmerde, d'un grand coup de botte je lui envoie son chat dans le trou de balle
 MOJO ah ouais ?
 MICKYBO ouais... un grand coup de pied poilu tout droit dans le trou de balle et hop ! dans la rivière lagan...
 MOJO s'il te chope avec ce grand couteau, il t'enlève les tripes

MICKYBO c'est moi qui lui arracherai les tripes... tu vois, quand il sera par terre les tripes à l'air je lui cracherai dans son œil qui est bon et j'lui flanquerais une bonne taloche³⁴ (McCafferty [1998] 2013 : 106)

Non seulement le langage est cru mais la surenchère, la vantardise et l'exploit physique viennent s'y ajouter, car « dire c'est faire » selon la fonction perlocutoire du langage d'Austin ([1962] 1971). Souvent, ces jeux, codes et rituels d'identification et de reconnaissance entre garçons les confinent dans un langage et des rôles fixés par une tradition immuable transmise de père en fils, dont ils ont du mal à sortir, et qui les freine dans l'exploration d'autres modes de communication et de construction moins brutaux (Jablonka 2019). On est donc amené ici à faire l'hypothèse qu'ils subissent autant qu'ils construisent leur identité et leur corporéité masculine ; mais McCafferty nous montre qu'ils peuvent résister à la norme et évoluer, en partie grâce au temps, à l'éducation, à la culture et en rencontrant l'Autre.

- 20 Contrairement à l'Afrique du Sud, l'Irlande du Nord n'a pas mis en place de commission « Vérité et Réconciliation » car celle-ci a été critiquée pour avoir laissé libres des individus ayant perpétré des atrocités au nom de l'« unité nationale » (Coombes 2003 : 8). Par conséquent, en l'absence de processus formel de réconciliation, le théâtre essaie de remplir le vide de diverses manières. Ainsi, on peut citer l'exemple du « Theatre of Witness » (Théâtre de témoignages), fondé par l'Américaine Teya Sepinuck, qui met en scène les histoires de celles et ceux qui ont souffert pendant le conflit nord-irlandais et qui jouent leurs propres expériences devant un public qui, bien souvent, a subi les mêmes traumatismes (Grant 2016 : 14). D'autres auteurs, comme Owen McCafferty, choisissent plutôt l'utopie, les mots et les gestes afin de déclencher des actes de réconciliation à un niveau interpersonnel. Frustré et exaspéré par le comportement des hommes et des femmes politiques³⁵, il crée des personnages, peut-être basés sur des personnes réelles ou bien pouvant servir de modèles, qui tentent d'établir des liens entre les communautés. Ainsi dans *Quietly*, le protestant fait l'effort de contacter puis de rencontrer le catholique dont il a tué le père dans le pub même où la tragédie a eu lieu. La conversation démarre mal, mais tels deux boxeurs après un match « fair-play », les deux hommes se serrent la main à la fin. Malgré leur impatience contenue en écoutant le récit de l'autre et le malaise que leur version des faits peut provoquer en eux, ils demeurent attentifs. Ils ont mûri ; à défaut de pardonner et de se réconcilier, ils peuvent néanmoins comprendre les actions d'autrui, sans pour autant les excuser, et résister ainsi aux schémas idéologiques.
- 21 En 2017, McCafferty publie *Fire Below*, sous-titrée *A War of Words*, que l'Abbey Theatre de Dublin lui a commandée. Un an après le référendum sur le Brexit et environ vingt ans après l'accord de paix de Belfast, un couple de catholiques attend un couple d'amis protestants pour prendre un verre sur leur terrasse. Les communautés sont-elles enfin réconciliées ? De leur position élevée géographiquement et socialement, ils plaisantent sur le feu de joie traditionnel allumé en juillet³⁶ par les loyalistes en contrebas de leur terrasse. Tous les quatre sont ouverts ; la preuve, le protestant Tom apprend l'irlandais et converse dans cette langue avec l'épouse catholique de Gerry. On trouve dans cette pièce des personnages qui boivent pour faire la fête et non pas par désespoir, qui dansent, y compris les hommes, ce qui constitue un progrès certain dans l'univers de McCafferty qui avait fait dire à un personnage d'une pièce précédente : « Les hommes de Belfast ne dansent pas » (McCafferty 2010 : 59). En tant que personnes ayant fait des études et appartenant à la classe moyenne, ils se pensent au-dessus du sectarisme, mais sont rattrapés par leurs préjugés au fur et à mesure que la soirée s'alcoolise. Il est ici

nécessaire de rappeler qu'en Irlande du Nord, les loyalistes ont parfois tendance à s'identifier avec les Israéliens et les républicains avec les Palestiniens et qu'ils ont l'habitude de brûler les drapeaux les uns des autres³⁷. Alors qu'ils discutent d'un drapeau palestinien qui brûle en contrebas, la réplique qui met vraiment le feu aux poudres est prononcée à la fin de la pièce, quand le catholique Gerry demande « vous êtes d'accord avec Israël³⁸ » (McCafferty 2017 : 53) et que Tom et Maggie, le couple de protestants, acquiescent.

- 22 Toutefois, la grande différence avec les pièces précédentes est qu'après un affrontement verbal mais non physique, sans menace de mort comme dans *The Waiting List*, sans bagarre comme dans *Mojo Mickybo* et sans coup de tête comme dans *Quietly*, les protestants fâchés quittent l'appartement des catholiques mais reviennent. Malgré les plaies encore à vif, le sang qui ne fait qu'un tour à l'évocation des drapeaux et des politiques, le dialogue et la danse continuent entre les communautés. Tel un quadrille dont les membres peuvent perdre l'un de leurs partenaires lors d'une figure compliquée, il leur faut ressaisir une main afin de poursuivre la danse. Autre fait notable dans ce texte : la langue que choisit de mentionner l'auteur pour terminer sa pièce n'est ni l'irlandais (langue des nationalistes catholiques), ni l'ulster-scots (langue des unionistes protestants), ni même l'anglais (langue de l'ancien « colonisateur »), mais l'espagnol, une langue européenne que le catholique Gerry désire apprendre. Le mot « spanish » est le dernier mot de la pièce, suggérant que les identités nationalistes catholique et loyaliste protestante, doivent être dépassées par une ouverture sur le reste du monde, un encouragement à enterrer les querelles, à aller de l'avant et à créer une nation nouvelle inclusive plutôt que sectaire.
- 23 Pour faire suite à cette envie d'ailleurs que Gerry exprime en souhaitant apprendre l'espagnol, le rôle du « tiers » dans un conflit binaire pourrait être ici analysé brièvement. Pour Julien Freund, le « tiers » peut, soit stopper le déclenchement d'une guerre en empêchant la formation de la relation bipolaire, soit il peut surgir dans un conflit en cours, dans lequel il n'a aucune responsabilité, et modifier le rapport de force bilatéral (Freund 2015). Dans les quatre pièces de McCafferty étudiées, le « tiers » apparaît sous forme d'« ailleurs » ou de personnage lié à l'ailleurs : la langue espagnole dans *Fire Below*, le voyage dans *The Waiting List*, car le personnage a quitté l'Irlande du Nord pour y revenir ensuite, le film américain *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, qui permet aux enfants de rêver d'émigration en Bolivie, aux États-Unis ou en Australie dans *Mojo Mickybo*, enfin le personnage du barman polonais qui écoute les confidences des deux protagonistes de *Quietly*. Les choix de McCafferty pour échapper aux « Troubles » sont liés à l'étranger, tel le déplacement physique effectif (voyage) ou rêvé (émigrer, apprendre l'espagnol) et à l'Étranger (le Polonais), l'*outsider* qui ne peut pas comprendre le pays de l'intérieur mais qui peut éventuellement en proposer une autre vision et aider à envisager une sortie de conflit. Il est vrai que Jimmy insiste pour que le Polonais entende leurs deux récits car il joue le rôle du témoin, celui qui transmettra l'histoire de manière non sectaire ; à moins qu'il ne soit le confesseur, auquel cas il ne dira rien. Malheureusement, la nationalité du personnage du barman semble avoir été choisie à dessein par McCafferty pour montrer que si les tensions s'apaisent entre catholiques et protestants, le sectarisme et le racisme peuvent toujours ressurgir ailleurs. Ainsi en 2014, il y a eu en Irlande du Nord 476 attaques racistes dont 88 étaient dirigées contre la communauté polonaise (*The Irish Times* 2015). À la fin de la pièce, le barman se barricade dans le pub et s'arme d'une batte de baseball pour se protéger des hooligans qui hurlent à son encontre « sale enculé de polonais³⁹ » (McCafferty 2012 :

55). Non seulement le « tiers » polonais ne permet pas vraiment de modifier le rapport bilatéral qui faisait s'affronter les catholiques et les protestants, mais il en reconstruit un autre, à savoir les Nord-Irlandais contre les étrangers.

Conclusion

- 24 Malgré une vitrine libérale et libérée, l'Irlande du Nord comme du Sud est encore porteuse de valeurs très traditionnelles et conservatrices et les remettre en cause a été une très longue bataille⁴⁰.
- 25 Pour le journaliste et politologue américain David Rieff, les deux communautés nord-irlandaises sont persuadées d'avoir raison sur leur vision de la « nation ». S'il n'y a pas de consensus sur l'histoire, il vaut peut-être mieux, d'après lui, garder le silence car la mémoire peut entretenir la souffrance indéfiniment et donc la guerre (Rieff 2016). *Quietly* (2012) et *Fire Below* (2017) ont été commandées à McCafferty par l'Abbey Theatre, le théâtre national de Dublin. Faire appel à cet auteur du Nord indique une volonté de rapprochement entre les deux régions, une tentative d'écrire une histoire collective et d'inventer une nation commune. Contrairement à Rieff, dans ces pièces, McCafferty ne prône pas le silence mais le dialogue. Néanmoins, il semble avoir plus confiance en la capacité de changement des individus qu'en celle des hommes et des femmes politiques, et il exprime également l'idée que dans un contexte violent et extrémiste, c'est la modération qui représente en réalité un acte de courage. Par ailleurs, dans *Fire Below*, le dramaturge fait la part belle aux femmes, jusqu'à présent assez peu présentes physiquement dans ses pièces. Maggie et Rosemary ont un métier, sont aussi sarcastiques que leurs hommes auxquels elles ne passent rien. Elles représentent un type de personnage pouvant lutter contre le virilisme, que les hommes ont encore bien du mal à remettre en cause, et contribuer par conséquent à faire évoluer les rapports de genre dans cette société.
- 26 Au XVI^e siècle, Montaigne, qui fut médiateur entre catholiques et protestants, plaçait la nation au-dessus des confessions et désirait faire triompher la raison publique sur les fanatismes. Plus tard Ernest Renan déclarait :
- L'homme n'est esclave ni de sa race, ni de sa langue, ni de sa religion, ni du cours des fleuves, ni de la direction des chaînes de montagnes. Une grande agrégation d'hommes, saine d'esprit et chaude de cœur, crée une conscience morale qui s'appelle une nation. (Renan 1882)
- Les Irlandais-es, confronté-es au processus du Brexit et à la possibilité ou non du « backstop⁴¹ » sauront-ils-elles former une « grande agrégation » d'hommes et de femmes et se créer un destin commun sous la forme d'une seule et unique nation ?

BIBLIOGRAPHIE

Austin, John L., [1962] 1971, *How to do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press.

- Barr, Rebecca Anne, Brady, Sean et McGaughey, Jane (dir.), 2019, *Ireland and Masculinities in History*, Cham, Suisse, Palgrave Macmillan.
- Bhabha, Homi K., 1994, *The Location of Culture*, Londres, Routledge.
- Bachner, Michael, 16 August 2018, "Israeli flags burned by Northern Irish nationalists", *The Times of Israel*.
- Boland, Eavan, 1995, *Object Lessons, The Life of The Woman and the Poet in Our Time*, New York, Norton.
- Brennan, Paul, 1998, *La sécularisation en Irlande*, Caen, Presses universitaires de Caen.
- Brillet, Philippe, 2018, « Avant-propos : L'Irlande du Nord entre les braises de ses Troubles et les promesses du Brexit », *L'Irlande du Nord dans un Royaume en turbulences*, Observatoire de la société britannique, n° 22, Université de Toulon.
- Central Statistics Office, 2003, « Population and Migration Estimates April 2003 », [En ligne], https://www.cso.ie/en/media/csoie/releasespublications/documents/population/2003/popmig_2003.pdf, consulté le 30 novembre 2019.
- Connell, Raewyn W., 1995, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press.
- Connolly, Sean J., 2008, *Divided Kingdom: Ireland 1630-1800*, Oxford, Oxford University Press.
- Coombes, Annie, 2003, *History after Apartheid: Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*, Durham, Duke University Press.
- Foucault, Michel, 1975, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- Grant, David, 2016, « Shoulder to Shoulder: The co-existence of Truths in the "Theatre of Witness" », dans E. Epinoux et F. Healy (dir.), *Post Celtic Tiger Ireland, Exploring New Cultural Spaces*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 14-30.
- Freund, Julien, 2015, « Le rôle du tiers dans les conflits », *Négociations*, n° 24, p. 143-155, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-negociations-2015-2-page-143.htm>, consulté le 27 novembre 2019. DOI : 10.3917/neg.024.0143
- Holland, Kitty, 2019, « People wrongly think everything is 'okay' now for young LGBT people », *The Irish Times*, 17 May 2019.
- Howe Stephen, 2002, *Ireland and Empire: Colonial Legacies in Irish History and Culture*, Oxford, Oxford University Press.
- Humphries, Conor, 2014, « Northern Ireland's Protestants and Catholics Adopt Israeli, Palestinian Flags as Symbols », *Haaretz*, 14 septembre 2014.
- Hutchinson, Wesley, 2002, « La Langue irlandaise en Irlande du Nord : vers une possible neutralité ? », *Hérodote*, n° 105, p. 142-153, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-herodote-2002-2-page-142.htm>, consulté le 27 novembre 2019. DOI : 10.3917/her.105.0142
- Jablonka, Ivan, 2019, *Des hommes justes. Du patriarcat aux nouvelles masculinités*, Paris, Seuil.
- McKittrick, David et McVea, David, 2012, *Making Sense of the Troubles: A History of the Northern Ireland Conflict*, Londres, Penguin.
- Mitchell, Gary, 2001, *As the Beast Sleeps*, Londres, Nick Hern Books.
- O'Donoghue, Bernard, 2012, « The Aisling », dans E. Martiny (dir.), *A Companion to Poetic Genre*, Oxford, Wiley Blackwell, p. 420-434.

- O'Toole, Tina, 2017, « Making a Scene: The Diceman's Queer Performance Activism and Irish Public Culture », *Études irlandaises*, n° 42-1, p. 179-185, [En ligne], <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/5170>, consulté le 27 novembre 2019.
DOI : 10.4000/etudesirlandaises.5170
- Parker, Stuart, 2000, *Northern Star*, Plays : 2, Londres, Methuen.
- Parr, Connal, 2017, *Inventing the Myth, Political Passions and the Ulster Protestant Imagination*, Oxford, Oxford University Press.
- Plecher, H., 2019, « Ireland: Unemployment rate from 1998 to 2018 », *Statista*, [En ligne], <https://www.statista.com/statistics/375232/unemployment-rate-in-ireland/>, consulté le 27 novembre 2019.
- « Polish Concern Over rise in Racist Attacks in Northern Ireland », *The Irish Times*, 14 avril 2015, [En ligne], <https://www.irishtimes.com/news/ireland/irish-news/polish-concern-over-rise-in-racist-attacks-in-northern-ireland-1.2175650>, consulté le 27 novembre 2019.
- Price, Bill, 2008, *Celtic Myths*, Herts, Harpenden, Pocket Essentials.
- Reeser, Todd W., 2010, *Masculinities in Theory, An Introduction*, Chichester, Malden, Wiley-Blackwell.
- Renan, Ernest, 1882, *Qu'est-ce qu'une nation ?* Conférence prononcée à La Sorbonne, [En ligne], <https://archive.org/details/questcequunenat00renagoog/page/n11>, consulté le 27 novembre 2019.
- Rieff, David, 2016, *In Praise of Forgetting – Historical Memory and Its Ironies*, USA, Yale University Press.
- Said, Edward W., 1978, *Orientalism*, New York, Pantheon Books.
- Smyth Marie et al., 1999, *The Cost of the Troubles Study, Report on the Northern Ireland Survey: the experience and impact of the troubles*, Derry, Incore.
- Sohn, Anne-Marie, 2015, *La Fabrique des garçons - L'éducation des garçons de 1820 à aujourd'hui*, Paris, Textuel.
- Stewart, Victoria, 2003, *About O'Casey, the Playwright and the Work*, Londres, Faber and Faber, p. 1-18.

Corpus

- McCafferty, Owen, 1994, *The Waiting List*, Londres, Nick Hern Books.
- McCafferty, Owen, [1998] 2013, *Mojo Mickybo*, dans *Owen McCafferty: Plays*, Londres, Faber and Faber.
- McCafferty, Owen, 2010, *The Absence of Women*, version électronique envoyée par l'auteur.
- McCafferty, Owen, 2012, *Quietly*, Londres, Faber and Faber.
- McCafferty, Owen, 2017, *Fire Below (A War of Words)*, Londres, Faber and Faber.

NOTES

1. Dans cet article, le mot « nation » est placé entre guillemets quand il est associé à l'Irlande du Nord car il s'agit plus d'une région que d'une nation.
2. Toutes les citations sont traduites par mes soins. « There has never been the least vestige of a nation-state on this island. Nor will there be. There have been petty fiefdoms, Gaelic provinces, clan territories, tribal settlements – all of them in a perpetual flux of slander and slaughter. Only one allegiance has ever succeeded in uniting a majority of them – the allegiance to the British Crown. »
3. Organisation fondée en 1791 par Theobald Wolfe Tone. Pour plus d'informations, voir Connolly (2008).
4. Les explications du conflit en tant que « ethnic conflict », sont une approche parmi d'autres : voir les nombreux articles du site *Cain* (Conflict Archive on the Internet, <https://cain.ulster.ac.uk/othelem/index.html>).
5. La dépénalisation de l'homosexualité ne date que de 1982 en Irlande du Nord et de 1993 dans la République.
6. Notons à cet effet que les Irlandais·es ont aussi élu deux femmes en tant que présidentes : Mary Robinson (1990-1997) et Mary McAleese (1997-2011). Le rôle du/de la président·e est moins important que celui du ou de la Premier·ère ministre en Irlande.
7. La vision coloniale en Irlande est controversée dans l'historiographie. Pour les républicains, le colonialisme est le seul cadre pour comprendre l'Irlande. D'autres rejettent le terme de colonialisme, en particulier les unionistes d'Ulster. Pour une analyse des controverses à ce sujet, voir l'ouvrage de Stephen Howe (2002).
8. Rappelons toutefois que le « camogie », qui est l'équivalent féminin du « hurling », a son organisation officielle depuis 1904.
9. Pour d'autres analyses de la masculinité, en particulier en Irlande, voir l'ouvrage de Barr, Brady et McGaughey (2019).
10. Nombreuses statistiques plus détaillées sur le site *Cain* (Conflict Archive on the Internet, www.cain.ulster.ac.uk).
11. « Fuck politics, fuck talking, fuck all that shit...Taigs hate us and we hate them. That's the way it is and that's the way it's going to stay. »
12. La gestion directe de l'Irlande du Nord par le gouvernement britannique a déjà eu lieu de 2002 à 2007 car le parti DUP unioniste (Democratic Unionist Party) a refusé de continuer à gouverner avec le Sinn Féin républicain accusé d'être infiltré par l'IRA (Brillet 2018 : 33).
13. Pour plus d'informations, voir les travaux de Wesley Hutchinson. Par exemple, « La Langue irlandaise en Irlande du Nord : vers une possible neutralité ? » (2002).
14. La pièce de J.M. Synge, *The Playboy of the Western World* en 1907, puis celle de Sean O'Casey, *The Plough and the Stars* en 1926, ont donné lieu à des scènes d'émeutes au Théâtre national de Dublin (Abbey Theatre) car elles n'étaient pas conformes à l'idéal masculin et patriotique de certains nationalistes, hommes et femmes. Craignant d'autres perturbations, l'Abbey Theatre a ensuite décidé de ne pas produire sa pièce suivante, conduisant O'Casey à émigrer en Angleterre (Stewart 2003).
15. En particulier l'article 41.2.1: « In particular, the State recognises that by her life within the home, woman gives to the State a support without which the common good

cannot be achieved. The State shall, therefore, endeavour to ensure that mothers shall not be obliged by economic necessity to engage in labour to the neglect of their duties in the home. »

16. C'est ainsi que l'on nomme le conflit nord-irlandais (1969-1998).

17. Conversations informelles avec Owen McCafferty dans les années 2010.

18. « [...] the fluidity or the instability of these relations, on the cracks and fissures in these relations, or on the successful and unsuccessful attempts by hegemony to hide itself as dominant. »

19. « I focus, too, on ways in which a man oscillates between various relations of masculinity, how he is never really simply in any one position in any relation, but often somewhere in-between. »

20. Une interface est un lieu où les quartiers catholique et protestant sont imbriqués.

21. « we've been told you're seeing an orangewoman – please refrain from this anti-social activity [...] put your country before your dick or we'll beat the shit out of you ».

22. Les mariages mixtes ont cependant toujours existé en Irlande du Nord.

23. « this is my community – but it's not – i don't feel at ease here – my whole life hemmed in – jesus what a waste – and now there's a list ».

24. Film de George Roy Hill (1969) avec Paul Newman, Robert Redford et Katherine Ross.

25. À la fin de *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, les héros sont tués par les autorités boliviennes, peut-être pour les punir d'avoir voulu être non conventionnels et libres (il s'agit de mon interprétation).

26. Spectacle vu à sa création au « Peacock Theatre » (« Abbey Theatre », Dublin) en 2012 dans une mise en scène de Jimmy Fay.

27. « i was sixteen – i was approached not by another sixteen-year-old but by men – grown men – men i had been taught to believe – when i was asked it felt like these men had personally given me an identity – an that now my identity would automatically have respect – it was a war and you were fightin for yer country. »

28. Pour plus d'informations, voir les ouvrages de Marie Smyth sur le site *Cain* (www.cain.ulster.ac.uk), par exemple Smyth *et al.* (1999). Voir aussi McKittrick et McVea (2012).

29. « they have a list – a shopping list for taigs fenians popeheads pan-nationalists republican catholics. »

30. « I see one of the lads poncing round dunnes stores with his dark glasses pot belly chunky gold jewellery fat wife and snattery children. »

31. « hair down to his arse jeans up to his arse and boots gleaming – shined by his loving mother four times a day. »

32. « stage one – this is a gun this is how you clean a gun this is how you hold a gun this is how you hide a gun – stage two – while being chased while carrying a gun fall to the ground roll head over heels or arse over bollocks stand upright and confront the enemy – stage three – scout uniforms and drill – march march march left right left right turn left turn right attention at ease fart belch spit scratch your nuts – all in irish ».

33. « ROBERT a bit of shouting – everyone shouts here – it's the national sport / JIMMY we all need to be heard at the same time ».

34. « MOJO barney rip the balls comes out you'll be onion dome / MICKYBO comes near me i'll boot his cat up the hole/ MOJO would ye? / MICKYBO aye – big hairy boot right up the hole an into the lagan / MOJO get ye with that big knife cut the gizzard outta ye / MICKYBO i'll cut the gizzard outta him – see when he's lyin there with no gizzard i'll spit in his good eye an gliss his chops ».

35. Conversations informelles avec Owen McCafferty dans les années 2010.

36. Les loyalistes unionistes fêtent la victoire du protestant Guillaume d'Orange sur le roi catholique Jacques II qui a eu lieu le 12 juillet 1690 à la bataille de la Boyne.

37. Voir Humphries (2014) et Michael Bachner (2018).

38. « do you agree with Israel ».

39. « Dirty smelly fuckin bastard ».

40. L'homosexualité a été dépénalisée en 1982 en Irlande du Nord et en 1993 dans la République, mais en dépit de cela et de la légalisation du mariage pour tous en 2015, la discrimination persiste (Holland 2019). D'autre part, il aura fallu attendre le 25 mai 2018 pour qu'un référendum ouvre la voie du droit à l'avortement en République d'Irlande. En effet, le peuple a voté à une forte majorité pour l'abrogation du 8^e amendement de 1983 de la Constitution irlandaise qui donnait à l'embryon le même droit à la vie que la mère. Au Nord, la législation de la Grande-Bretagne, qui autorise l'avortement depuis 1967, est restée très restrictive jusqu'à très récemment. En effet, depuis le 22 octobre 2019, le parlement de Westminster a étendu à la province du nord la loi sur l'avortement et celle du mariage entre personnes du même sexe.

41. Le « backstop » (filet de sécurité) empêcherait une frontière physique entre les deux Irlandes en créant une union douanière regroupant le Royaume-Uni et l'Union européenne. Ainsi, les marchandises pourraient continuer à circuler librement entre le continent et l'archipel britannique, sans être soumises à des quotas ou des taxes. Par ailleurs, l'Irlande du Nord serait contrainte de respecter les règles du marché commun européen, dont la libre circulation des personnes, ainsi que les décisions de la Commission et de la Cour de justice de l'Union européenne.

RÉSUMÉS

Publiées et jouées entre 1994 et 2017, ces quatre pièces du dramaturge de Belfast Owen McCafferty couvrent une période historique allant du cessez-le-feu de l'IRA (Irish Republican Army) et des paramilitaires loyalistes en 1994 au référendum sur le Brexit en 2016, en passant par l'accord de paix de 1998 (appelé également accord de Belfast ou accord du Vendredi Saint) qui a mis fin officiellement au conflit en Irlande du Nord. Elles montrent des hommes aux prises avec la violence symbolique et physique de l'État et des paramilitaires de tous bords, ainsi que leurs tentatives pour construire malgré tout des identités et des relations transgressant celles qui leur sont assignées par la « nation », la religion, la politique, l'histoire ou la tradition. Dans un monologue (*The Waiting List*), une pièce à deux (*Mojo Mickybo*), puis à trois (*Quietly*) et enfin à quatre acteurs (*Fire Below*), McCafferty expose, au gré des intrigues et des situations, des corps masculins tendus, apeurés, libérés, alcoolisés, meurtris ou maîtrisés. J'analyse la manière dont les

expressions de masculinités changent en fonction de l'âge et de l'histoire politique et sociale, comment elles peuvent se reconfigurer, et du fait même, résister à des formes de masculinités se voulant hégémoniques. En m'appuyant sur le travail de Todd W. Reeser (*Masculinities in Theory – An Introduction*, 2010), je tente de montrer comment les personnages masculins de ces pièces oscillent entre différentes attitudes physiques et morales face à la « nation », la violence et la réconciliation, se situant le plus souvent dans un « entre-deux » inconfortable. J'examinerai aussi comment la parole incarnée permet peu à peu un dialogue, transcendant parfois la violence, qui crée un espace pour des comportements et des liens nouveaux entre les personnages et les idées qu'ils ou elles véhiculent.

Published and played between 1994 and 2017, these four plays by Belfast playwright Owen McCafferty cover a historical period, from the ceasefire of the IRA (Irish Republican Army) and the loyalist paramilitaries in 1994 to Brexit referendum in 2016 through the Peace Treaty of 1998 (also called Belfast Agreement or Good Friday Agreement) that officially ended the conflict in Northern Ireland. They show men grappling with the symbolic and physical violence of the State and paramilitaries of all stripes, as well as their attempts to build identities and relationships that transcend those assigned to them by the “nation”, religion, politics, history or tradition. In a monologue (*The Waiting List*), a play with two (*Mojo Mickybo*), then three (*Quietly*) and finally four actors (*Fire Below*), McCafferty exposes, in diverse intrigues and situations, male bodies that are tense, frightened, liberated, drunk, hurt or under control. In this article, I will study how expressions of masculinities change according to age and political and social history, how they can be reconfigured and therefore resist forms of masculinities that aspire to be hegemonic. Based on the work of Todd W. Reeser (*Masculinities in Theory – An Introduction*, 2010), I show how the male characters in these plays oscillate between different physical and moral attitudes to the “nation,” violence and reconciliation, being most often in an uncomfortable “in-between.” I also examine how the incarnated word gradually allows a dialogue, sometimes transcending violence, which creates a space for new behaviour and relationships between the characters and the ideas they convey.

INDEX

Mots-clés : communautés, corps, identité, masculinités, nation, réconciliation, théâtre, violence, Irlande du Nord, McCafferty (Owen)

Keywords : bodies, communities, identities, masculinities, nation, reconciliation, theatre, violence, Northern Ireland, McCafferty (Owen)

AUTEUR

BRIGITTE BASTIAT

Université de La Rochelle, CRHIA (EA 1163)